

El vacío latente de la Bienal de Venecia 2012-2018

Del vacío real de SMAO-LAB al vacío virtual de Becoming

The void of the Biennial of Venice 2012-2018

From the real void of SMAO-LAB to the virtual void of Becoming

Cantero García-Moncó, Mariana

Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, CSDMM, España, marianacant@hotmail.com

Resumen

En el Pabellón de España de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012, suspendida de una de las cerchas del ala este, flota una cúpula blanca. El espacio contenido entre ella y el plano del suelo es un vacío que habla de materia construida; en otro lugar, pero construida. En 2018 la exposición del Pabellón de España expresa otro vacío; parece que la situación socioeconómica del país ha hecho surgir una acepción nueva. La materia es en este caso la que ha sido contenida durante diez años, y encontramos un vacío de otro cariz, el del hormigón latente.

Este artículo establece una comparativa entre las exposiciones del pabellón de Venecia 2012 y 2018 a través del concepto de vacío, haciendo también referencia a la de 2016 por su estrecha relación con la inmediatamente posterior. Se realiza, así, un recorrido que arranca del carácter fenomenológico del vacío construido por SMAO-lab, a otro tipo de vacío claramente marcado por el contexto de la crisis española, llegando a remover las bases de la disciplina arquitectónica desde la docencia.

Palabras clave: S.M.A.O.-Lab., vacío, Bienal de Arquitectura de Venecia, Becoming

Abstract

In the Pavilion of Spain of the Biennial of Architecture of Venice of 2012, suspended from one of the trusses of the east wing, floats a white dome. The space that remains between it and the floor plan is a void that speaks of constructed matter; in another place, but built. In 2018 the exhibition of the Spanish Pavilion is located in the same continent, but the void has another content; It seems that the socioeconomic situation of the country has led to the same word towards a new meaning. Matter is in this case that which has been contained for ten years, and expresses a void of another aspect, that of latent concrete.

This article establishes a comparison between the exhibitions of the Venice pavilion 2012 and the one in 2018, through the concept of emptiness. It also refers to the following exhibition, in 2016, because of its close relationship with the previous one. In consequence, there is a journey that begins with the phenomenological character of that void built by SMAO-lab, to another emptiness that has the stamp of the context of the financial crisis. It all dilutes the basis of architectural discipline from the foundations of academia.

Key words: S.M.A.O.-Lab., void, Venice Biennale of Architecture, Becoming

1. EL VACÍO “REAL” DE LA BIENAL DE VENECIA 2012

1.1. El origen del concepto de vacío en SMAO

Una litografía original de Chillida (fig.1) preside una de las salas del estudio de arquitectura de Sancho y Madridejos (S.M.A.O.). Es necesario atravesar el hall de entrada y ascender por la escalera metálica, hasta el piso superior, para llegar a verla. La imagen es monocroma, y está conformada por una mancha oscura que se recorta sobre un fondo blanco. No es figurativa. La parte superior es más densa, y se desvanece a medida que desciende. El efecto que produce es como si quedara suspendida en medio de la pared, sosteniéndose en la nada. Como si flotara.



Fig. 1

Juan Carlos Sancho desarrolló una parte de su investigación con Chillida, tal y como cuenta en la conferencia que dio en el COAM¹ y a él debe muchos de los intereses, los cuales recogen la obra de su estudio. Ya desde los años 80-90 aparecen las primeras publicaciones en las que habla de ello, como el pequeño artículo que escribieron para la revista Circo². En el lapso de tiempo que dura el descenso a la parte inferior por las escaleras metálicas, recordando la imagen que enarbola la portada de aquel artículo de 1993, da tiempo a repetir mentalmente, tal y como ellos hacen por vez segunda, en “La paradoja del vacío”, parafraseando a Chillida: “vacío es aquello que queda entre las formas”.

¹ MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “Conferencia Magistral de los arquitectos J. Carlos Sancho y Sol Madridejos”. En: *Encuentros de Arquitectura AE*. Auditorio de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires: SCA sept., 2007. Juan Carlos Sancho desarrolló una parte de su investigación con Chillida, tal y como cuenta en esta conferencia.

² MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “La paradoja del vacío”. En *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, no. 1993.06.

Cuando los arquitectos hablan -bien sea mediante una obra, bien sea mediante palabras- de “vacío”, uno de sus primeros temas objeto de investigación, que relacionan una y otra vez con la música (aludiendo a Claude Debussy, a Anton Webern, a Arnold Schoenberg y a John Cage, entre otros) y las otras artes (Matisse, Chillida) en sus múltiples publicaciones -sintetizando un poco todas las referencias por ellos dadas-, buscan “poner en valor el espacio como entidad autónoma, aislada, frente a la forma”³. La trayectoria de esa búsqueda se observa en la secuencia de maquetas expuestas en su estudio.



Fig. 2

Nos alejamos de la litografía. Nada más bajar el último escalón, girando a la izquierda, tenemos la secuencia de las maquetas (fig. 2) que constituye el tema de los “pliegues”, y un poco más allá podemos completar la colección de toda su obra y así observar la evolución.

Las maquetas de cartón blanco, cartesianas en sus orígenes, poco a poco van perdiendo rectitud y adquieren ligereza, apareciendo el “pliegue curvo”. Como si cambiara la composición de la celulosa y pasara de la textura del cartón a la del papel japonés, se despliegan cada vez más libres, adquiriendo formas sinuosas, llenas de ligereza. El papel tiene solo una tensión necesaria, la suya propia, buscando contener ni siquiera esa, sino solo la nada entre planos, y pudiendo flotar sobre el aire, siendo despreciable la arquitectura que porta. Apunta maneras para dar un paso más.

³ MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “Tres aproximaciones y una coda”. En: *Suite en tres movimientos*. Madrid: Rueda, 2001. 142 p. ISBN: 84-7207-27-3. p. 19-21

1.2. El vacío de la transparencia⁴: vacío de la desmaterialización

La relación entre los conceptos de vacío y transparencia es mencionada por J.C. Sancho y Sol Madrideojos en la publicación titulada “Suite en tres Movimientos”, aludiendo de nuevo a John Cage. Sin embargo, su aplicación práctica tiene lugar años después, los de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2012.

Se observó un cambio sustancial en esta etapa. Las vitrinas allí expuestas ya no eran aquellas de blanco opaco que se encontraban en su estudio. Ni aquellas otras transparentes, pero divididas por bandejas, similares a unas estanterías donde posan libros o a unos forjados donde posan muebles, es decir, donde los elementos apoyan.

Las de Venecia eran esbeltas vitrinas de metacrilato, frágiles cubos conformados con láminas de un único y delgado perfil transparente, una para cada maqueta de metal. Fueron construidas expresamente para la bienal. Cuando se observaban al trasluz, que era casi siempre, dada la configuración de la sala, que dejaba entrar los rayos del sol a través de una ventana superior, de manera indirecta, protegidas por la gran cúpula de porexpán, se desmaterializaban. Las maquetas se quedaban como estáticas en el aire, no apoyaban como las de su estudio. Flotaban, suspendidas sobre nada.



Fig. 3



Fig. 4

La realidad (fig. 4) resultó más poética y conceptual que la infografía (fig. 3). Concentró todos los esfuerzos de la expresión de una idea fenomenológica. La realidad, con su profusión de matices –el cálculo de un ordenador nunca llegaría a adquirir esa complejidad-, y detalles no pensados de antemano, impredecibles, había conseguido hablar del

⁴ La relación entre los conceptos de vacío y transparencia es tratada por JC Sancho y Sol Madrideojos en la publicación titulada “Suite en tres Movimientos”, aludiendo a John Cage: “En 1957, Cage en su conferencia de la Juilliard Lecture titulada “Experimental Music” expresará esa intención de silencio sonoro y lo relacionará con las propiedades que emanan, ya en el ámbito arquitectónico, del uso del vidrio y su materialidad (...) Cage, al tratar de explicar cómo entiende la aparición de ese silencio se vale de una asociación, de un trasvase hacia el hecho arquitectónico: la manifestación fenomenológica derivada de las inflexiones y reflexiones del vidrio en su respuesta al entorno y a la luz frente al espectador, centrada en la casa Farnsworth de Mies. A Cage le interesa esa inestable membrana exterior en la que se refleja el entorno envolvente materializándose así el espacio interior de la casa como vacío”. MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “Tres aproximaciones y una coda”. En: *Suite en tres movimientos*. Madrid: Rueda, 2001. 142 p. ISBN: 84-7207-27-3. p. 20

concepto de la obra mejor que la infografía, que es donde el autor había podido seleccionar y parametrizar para enfatizar aquello que quería contar.

Las maquetas que ocupaban el espacio principal del pabellón eran todas distintas. Ninguna de las tres seguía un mismo orden estructural, ni coincidían empujes y cargas, pues los materiales (poliestireno extruido, metal, metacrilato), la escala (1/5 la cúpula superior) y la forma (varios tipos de pliegue) eran diferentes; pero todas hablaban de una misma cosa. Todas conformaban, en su conjunto, un sistema.

La gran maqueta que constituía la cúpula de poliestireno extruido blanco, reproducción a 1/5 del proyecto del CAT⁵ lo cubría todo, suspendida mediante unos cables de la cercha superior del pabellón (fig.5). Esta maqueta-cúpula era masiva. Flotaba pesadamente; su canto expresaba la gravedad con la que empujaba hacia abajo, como un barco mercante desaloja el agua correspondiente a su densidad, hundiéndose hasta un nivel, siguiendo a pies juntillas el principio de Arquímedes. Solo cuando entornábamos los ojos, el canto iluminado por la luz se fundía con el entorno, apareciendo la ilusión óptica por la cual parecía constituirse solo mediante la parte sombreada, y adquiría ligereza, como sobrevolando las otras maquetas.

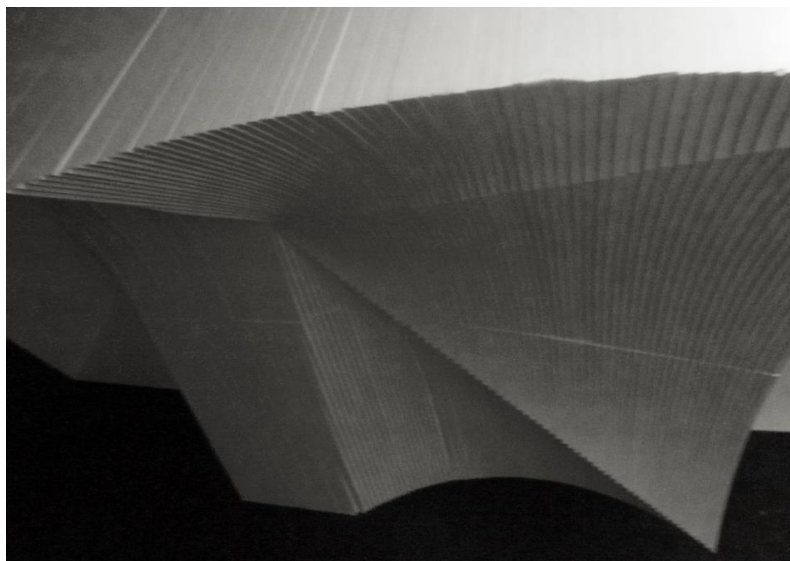


Fig. 5

Otra maqueta, una fina lámina hecha entera de metacrilato, totalmente transparente, colgaba mediante unos cables. Esta maqueta no tenía prácticamente canto. Quedaba fuera del influjo de la gran cúpula. La luz caía a veces directa sobre ella, produciendo reflejos blanquecinos, volviendo visible lo invisible; a veces indirecta, expresándose mediante las aristas⁶ (fig.4).

⁵ Centro de Emprendedores para el Círculo de las Artes y la Tecnología de Segovia (CAT). Construido por S.M.A.O. entre 2008-2014.

⁶ Véase la imagen de la fig. 4 con atención; nos referimos a la silueta blanca de primer plano, casi imperceptible.

En la exposición del Pabellón de Venecia la arquitectura de Sancho y Madridejos busca el límite en una arquitectura más sutil. Desde la primera capilla de Valleacerón, o los primeros trabajos que hablaban solo de una cualidad del vacío, ha seguido un camino que expresa otro tipo de espacio, jugando con otro tipo de gravedad. Ese vacío ya no necesita tanto del “lleno”, esto es, de un volumen, una materia rotunda y masiva complementaria para definirse. Solo unas finas líneas y unos planos intermitentes, según los haga visibles la luz, son ya suficientes para reflejar la tensión de aquel espacio, sin necesidad de una superficie demasiado explícita que la evidencie. El lleno no es el de las tintas planas procedentes históricamente del *poché*⁷, relacionada con un tipo de arquitectura de naturaleza muraria procedente del Barroco, sino que aquí demuestra que puede ser invisible, transgrediendo la diferencia entre uno y otro lado, y tener matices intermitentes, haciendo oscilar esa naturaleza.

Aquello que contenían todas las maquetas, en sí y entre ellas, incluyendo las vitrinas, esa tensión que quedaba entre los planos existentes, sujeto a las variaciones de la luz, que los materializaba y desmaterializaba, esto es, un espacio de límites intermitentes, permanecía constante, como un microcosmos. El espacio contenido entre las formas encuentra en aquella sala del Pabellón de Venecia la mínima expresión de su límite para mostrar su entidad: siendo transparente puede decir lo mismo que de otro modo.

1.3. El vacío y el movimiento: vacío etéreo.

Lo experimentado en proyectos anteriores, como el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante –M.A.C.A.–, cobró en 2011-2012, con el esfuerzo que supuso el montaje del Pabellón de Venecia, un nuevo interés. La investigación avanzó hacia un mundo de matices. Los dorados, plata y gris de las esterificaciones de los pavimentos dejan el suelo y se aligeran; se aplanan y extienden, dejan el metal para ser vinilo o conquistar el vidrio espejado o xerografiado. Ya no reina el estatismo, porque no es un contenedor de objetos de arte, con la luz filtrada por un lucernario cuidadosamente diseñado, sino que el sol del verano veneciano campa a sus anchas, produciendo agresivas franjas de luz, que mueven la forma, el color y la escala de todo lo contenido, recreando un escenario imprevisible. Los objetos tampoco son objetos, sino que casi se puede hablar de instrumentos, agitados -e incluso tocados- por la masa de gente, cobran musicalidad y sus materiales, habitualmente mudos, expresan su condición tímbrica.

La realidad resultó mejor que la inmóvil fotografía, porque era necesario recorrer el espacio para observar cómo estos objetos se quedaban quietos en el aire, en suspensión estática, mientras todo lo de alrededor era cambiante: las gentes, la sombra de las ventanas

⁷ Alan Colquhoun, arquitecto y crítico británico, en su ensayo “Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier”, comparaba las villas de Le Corbusier y los hoteles parisinos de Claude Nicolas Ledoux del siglo XVIII. El “poché” aludía a un tipo de arquitectura de naturaleza muraria cuyo trazado venía establecido por la geometría de sus muros. Los trazados por lo general adoptaban las formas residuales, en su mayoría cóncavo-convexas, debido a la tradición barroca que les precedía.

Son constantes las alusiones de Juan Carlos Sancho y de Sol Madridejos a la arquitectura del Barroco en relación al concepto de “vacío”, tanto en palabras recogidas en conferencias y textos, como en obra.

En: Colquhoun, Alan: *Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier*. Arquitectura moderna y cambio histórico. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. Publicado originalmente como *Displacement of Concepts in Le Corbusier*. Architectural Design núm 43, 1972.

superiores, los suelos satinados, cuyo reflejo duplicaba lo de la parte superior, ampliando el espacio; el espejo con moirée del fondo que, sumado a aquel del suelo, cuaduplicaba la sala y parecía querer repetir lo mismo, pero lo desfiguraba, jugando con la perspectiva; los reflejos en la vitrina negra, que volvían a ampliar por tercera vez el pabellón aumentando la sensación de movimiento.

Aparece el movimiento, pero es diferente de aquel planteado para el proyecto del M.A.C.A., destinado a la colección de Eusebio Sempere⁸, que habla del arte cinético de los años 50. Estos nuevos materiales dejan las superficies rectas y cartesianas de anteriores proyectos para impregnar la curva y desplegar un juego infinito. La superficie cúpula no es totalmente lisa sino que se compone de sutiles estrías paralelas, pues no oculta la verdad de su condición constructiva (láminas de poliestireno extruido blanco). El cambio de curvatura del material aumenta la variabilidad en la incidencia de la luz y permite expresar un amplísimo abanico de texturas a tempo y a contratiempo de la luz. El pliegue ya no tiene por qué ser de hormigón, aunque el hormigón nunca deja de estar presente.

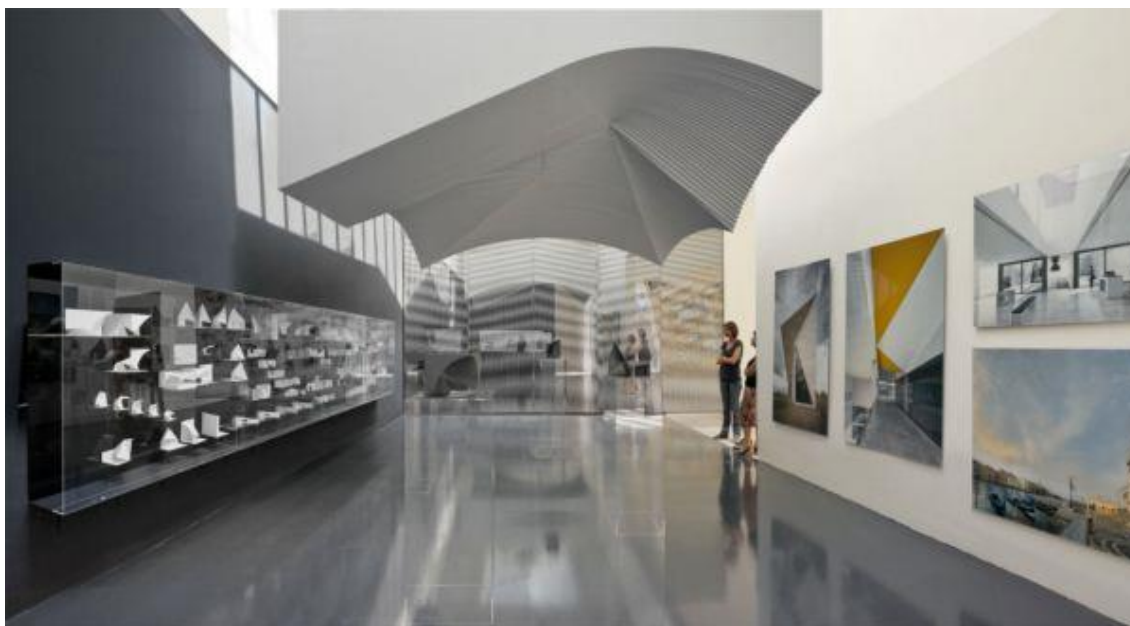


Fig. 6

Debussy, allá por 1783, y tal y como los autores cuentan en la revista *Circo* 1993.06, dijo: “la música está entre las notas”, pero lo hizo, no para hablar de una música en blanco y negro, sino que uno de los rasgos fundamentales de su música fue que expresó un mundo de matices. El impresionismo musical⁹ habla de un ambiente, no de un devenir, o una

⁸ SANCHO OSINAGA, Juan Carlos. *El sentido cubista de le Corbusier*. Madrid: Munilla-Lería, 2000. p. 95

⁹ “El impresionismo es un enfoque de la composición destinado a crear atmósferas e impresiones sensoriales mediante armonías y timbres. Difiere de la mayor parte de la música programática por el hecho de que, en primer lugar, no trata de expresar emociones profundas ni de contar una historia, sino de evocar un clima, un sentimiento fugaz, una atmósfera, con ayuda de títulos sugerentes reminiscencias de sonidos naturales, ritmos de danza, fragmentos melódicos y recursos similares”.
GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. En: *Historia de la música occidental*, 2. 3ª ed. Madrid: Ed. Alianza, 2001. P 881-882.

sensación conseguida en base a una secuencialidad. De hecho, partituras como “En Bateau”, para trompa, oboe, clarinete, fagot y flauta travesera, contienen la expresión de un espacio acuático. Cuando uno escucha o ejecuta lo que transmite son efectos que nos llevan a imaginar el agua; recrea la atmósfera de un paseo en barco.

Tal y como expresa en uno de los textos que acompañan al libro dedicado al Museo de Arte Contemporáneo de Alicante¹⁰, parafraseando a Georges Didi-Huberman, “El objeto tiene dos dimensionalidades contradictorias, una dimensión visible y una dimensión imposible”. Por eso, aunque a priori pueda parecer que el proyecto expositivo quiere conseguir una cierta rotundidad basada en lo plano -conseguir un vacío en contraposición a un lleno-, busca en realidad un juego de sutilezas. Basta desplazarse un centímetro, o esperar a que cambie la luz un minuto, para que las sombras, las tonalidades, los reflejos, cambien con ella. La arquitectura de Sancho y Madrideojos consigue esto con los recursos anteriormente explicados, y sucedía en el Pabellón de España en Venecia más que en ningún otro proyecto. Esta exposición no es un almacén de objetos arquitectónicos pasados, sino que es, en sí, arquitectura; configura un espacio con presencia propia.

1.4. El vacío “efímero” de la realidad. Correspondencias con el Centro de Emprendedores del CAT.

Ese mismo año, 2012, tenía lugar la construcción de la cúpula para el Centro de Emprendedores de las Artes y la Tecnología en Segovia. Se observaban ciertos cambios, incluso en las maquetas e infografías. En ellas se expresaba por primera vez el lleno mediante la transparencia (fig.6); incluso el vacío era vacío sobre vacío, es decir, está a la par entre las formas y fuera de ellas. Solo las aristas indican la diferencia entre un lugar y otro; dejando en manos del espectador, que se vuelve ubicuo, elegir si habita un mundo, otro, o los dos a la vez. Se amplía el espacio, apareciendo reflejos en los suelos, a modo de espejo.

El hormigón de la cúpula, encofrado por primera vez con metacrilato¹¹ ha cambiado su textura, brillando con más nitidez que nunca. La pérdida de opacidad y la adquisición de un mayor grado de satinado, amplían las posibilidades del vacío, y aquel que lo percibe puede jugar a la duplicidad o a la multiplicidad; incluso, en ese mundo paralelo que crean los reflejos, puede modificar su escala. Ver el edificio bajo la lluvia es haber estado en Venecia. Sin saber cuál es el antecedente y cuál el consecuente, ese microcosmos que

¹⁰ “Didi-Huberman plantea otra dimensionalidad, la que llama imposible (...) donde el objeto se rompe, cambia, se modifica, muta o desaparece en función de todas las acepciones y percepciones que lo construyen: concepto, idea, representación, forma, volumen, luz, sombra, contorno-fondo, textura, materia, masa, peso, desmaterialización; o en su reacción a la luz, al color, al movimiento, al paisaje y a todos los juegos perceptivos, sensoriales, técnicos o conceptuales que el observador o el artista planteen. Así, lo perceptivo, lo sensorial, lo energético o lo háptico, en relación a lo presencial, se procesa como información que se superpone, que condiciona, modifica y codifica la carga cinética del objeto mismo. Esta información en cambio constante, se va aglutinando en base a otras sensaciones y percepciones que la modifican.

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “La presencia de lo visible”. En: *Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. Madrid: S.M.A.O., 2010. p. 78

¹¹ Se barajaron varias posibilidades de encofrado, decidiéndose la opción de usar metacrilato por motivos relativos a la textura. El autor tuvo ocasión de vivir el proceso y de ver el encofrado in situ, al formar parte del equipo.

constituía aquella sala del pabellón español de la bienal se conecta directamente con el Centro de Emprendedores del CAT.

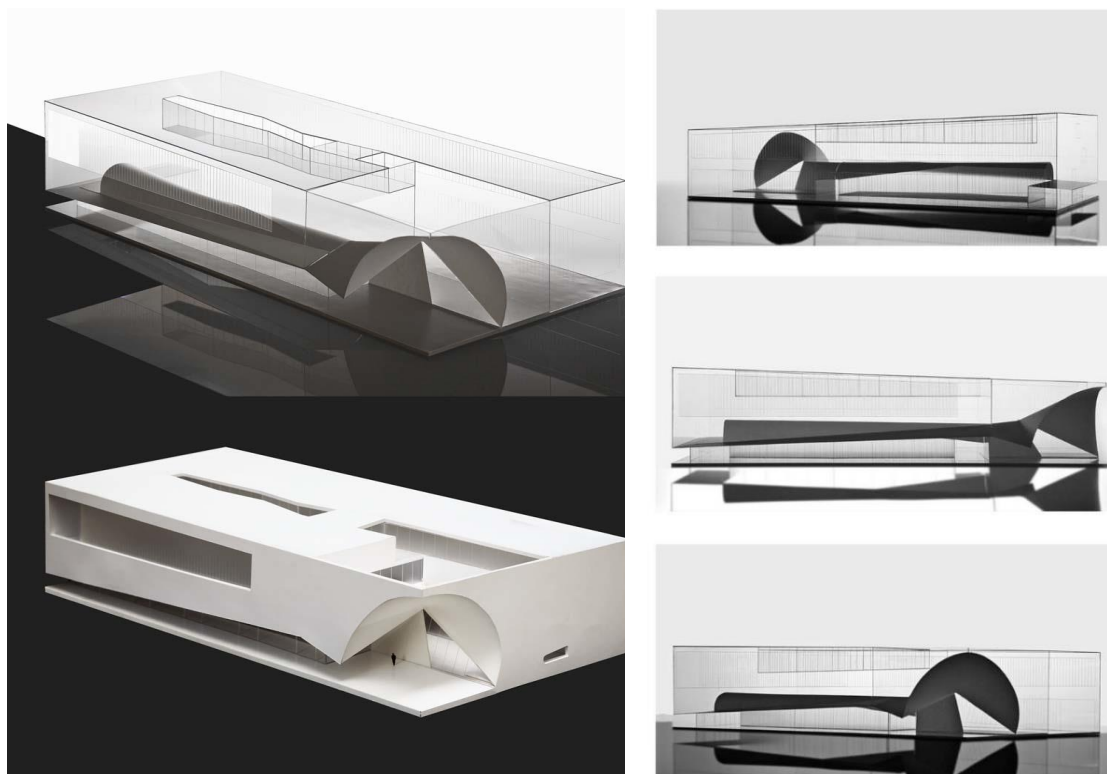


Fig. 7

Aparecen otros materiales. Nuevos matices y nuevos tonos. Los vidrios del CAT del ventanal que da a la sierra contienen serigrafías de pequeños círculos dorados. Con la lejanía se desvanecen, dejando pequeños destellos a determinadas horas del día, configurando un efecto como de agua, lleno de matices. Demuestran que, si un perfeccionista infógrafo hubiera dibujado esos círculos con todos sus píxeles, uno a uno en una pantalla de ordenador para conseguir la compleja belleza del mar, no habría sido un esfuerzo en vano. El cielo del atardecer segoviano se refleja y se confunde, como se confundía el dorado cielo veneciano con su reflejo en el mar Adriático. Círculos parecidos se encuentran en el proyecto para pabellón de exposiciones en Hong-Kong, China, también de esta época, pero estos, colocados en la parte superior, configurando la cúpula, tienen otro juego de sombras completamente diferente. Están diseñados en vinilo.

Entonces, volviendo atrás, a la reflexión del vacío, la de Venecia en 2012 no es una exposición de arquitectura en su sentido estricto. Aquí no se exponen maquetas de edificios que están en otro lugar, ni diagramas acerca de la teoría que explica las conexiones entre esos edificios, ni fotografías de los mismos, sino que lo que se expone en realidad es un espacio: el espacio que queda entre las cosas que aparentemente se exponen. Y, una vez uno se da cuenta, los objetos se vuelven formas, entran en conexión entre sí; y la escala se pierde y solo queda de ella la sensación de que al recorrerlo el espacio se precipita y

se acelera en algunos puntos, porque él solo se enfoca y desenfoca, se pixela y despixela. Los objetos pierden todo su carácter figurativo –asociación icónica a un edificio–, quedándose solo con su cualidad abstracta, y lo que queda entre ellos adquiere nuevas gradaciones. Y ahí es donde puede producirse el salto a una nueva concepción.

1.5. Penúltima reflexión



Fig. 8

Tras la exposición, retirados todos los elementos, la bienal terminada, sin gente ya que la viera, contemplamos el pabellón. Creíamos que el lugar quedaría igual. No fue así.

Aún queda una penúltima reflexión –percepción– del vacío.

La luz guardó en su memoria los puntos exactos donde rebotaba, los ángulos con los que conseguía aquellos ciertos reflejos, para conseguir texturas características. Era la huella del vacío. El vacío en el tiempo. La arquitectura es espacio mantenido en el tiempo; la arquitectura efímera es espacio no-mantenido en el tiempo (al quitarse las formas, el espacio que construyen desaparece). Pero algo queda de aquello que fue: la huella del vacío. Una huella es un vacío sobre algo que permanece en el tiempo. Una vez ha dejado su posición, queda aquello que fue. El no-haber sido en contraposición al haber-sido quedó latente.

El Pabellón de Venecia de 2012 ha sido la única obra efímera de Sancho y Madrideojos. Habla de un vacío efímero, el que representan este tipo de exposiciones, que aparece y súbitamente desaparece, pero en el fondo, el vacío –el potencial del ser– es lo único que siempre estuvo, con o sin formas que lo caracterizaran, y lo único que queda, ya con esas formas de lo que fue, en el recuerdo de las bienales consecutivas.

2. EL VACÍO DE LO INACABADO. LA BIENAL DE VENECIA 2016

Paralelamente a las bienales, el CAT proseguía, con muchas dificultades, su construcción. El vacío de esta construcción se podía clasificar, tal y como describe su autor en sus textos, más que como espacio contenido, como espacio “que rodean las formas”. Pero el proyecto de Chipperfield y todos aquellos que componían el plan urbanístico del que formaba parte este edificio, no serían realizados; el hormigón del CAT permanecía como objeto único en el extrarradio de Segovia. Paradójicamente, el vacío se convertía en objeto (fig.8).

El pliegue curvo de la entrada cobraba un protagonismo sin precedentes en el alzado que enmarca la sierra, síntoma de una situación compartida en todo el país. El “vacío arquitectónico” de los años de crisis se volvía “objeto de pensamiento” de toda persona perteneciente a la disciplina, y enlazaba, sin quererlo en su origen, con la esencia de la Bienal de Arquitectura de Venecia 2016. El concepto adquiriría nuevas connotaciones, y se agarraba a la interpretación que en ese momento sonaba pertinente.

2.1. El vacío de la crisis.

Una rotunda estructura metálica suspendida de una de las cerchas del Pabellón de España, en la Bienal de Venecia 2016, de modo similar a aquella de las cúpulas de 2012, contenía fotografías de las construcciones inacabadas que había dejado la crisis en el país. El “vacío” que sentía el sector de la arquitectura con respecto a aquellos proyectos iniciados y no acabados, y que quizás “nunca llegarían a ser” le hizo merecedor del León de Oro para la mejor participación nacional. El jurado destacó la “concisa selección de arquitectos emergentes, cuyo trabajo mostraba cómo la creatividad y el compromiso podían trascender las limitaciones materiales”.

Iñaki Carnicero y Carlos Quintáns, comisarios del Pabellón Español para la Bienal de Venecia 2016, comentaban en la entrevista¹²: “El espacio central consiste en siete series fotográficas que denuncian la situación de España en los últimos años, donde se pueden contemplar los edificios abandonados a medio hacer de toda la península”.

¹² Plataforma arquitectura (nd). Plataformaarquitectura [online] Available from <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/788424/unfinished-de-espana-ganador-del-leon-de-oro-en-bienal-de-venecia-2016>> [8 de junio de 2016]



Fig. 9

El “vacío” de este pabellón de 2016, en su sentido fenomenológico más puro, partiendo del concepto con el que iniciábamos este artículo, no está completo si hablamos solo de lo allí construido en materia, puesto que la arquitectura que se exponía estaba desnuda; no ofrecía una oposición material que configurara su contenido. Era una estructura. Un soporte. La instalación arquitectónica de secuencias metálicas tenía una gran presencia; era impactante, pero insuficiente por sí sola para transmitir la información requerida. En las palabras de Iñaki Carnicero: “No queríamos una propuesta teórica sino acompañar de una imagen construida muy potente”.

Para lograr su cometido, el proyecto de la exposición necesitaba abrir otro orden de conceptualización, y da el salto a un metalenguaje: la imagen, recayendo en esta el cometido de ser el principal transmisor de su significado. La exposición es un atlas referencial. La arquitectura se reduce al papel de ser soporte de ese atlas. Es decir, necesita el uso de otro lenguaje, de otro medio, para expresar con fuerza lo que quiere decir, aunque esto de lo que quiere hablar sea de nuevo ella misma, esto es, la arquitectura.

Frente al Pabellón de Spain-lab de 2012, donde el vacío encuentra su significado in situ, presentándose mediante la materia circundante, proyectada exclusivamente para tal fin, Unfinished narra su vacío utilizando la antítesis del supuesto anterior: la ausencia de la misma y la recurrencia a un medio ajeno, la fotografía. El vacío de 2012 era el correspondiente a un proyecto que llegaba a término siendo construido; el vacío de 2016 era el

correspondiente a un proyecto (el de la exposición para la bienal) que llegaba a término no-siendo-construido (aún), y reflejando su especificidad mediante unas imágenes, puesto que su sentido tenía lugar única y exclusivamente en el contexto de los edificios a medio construir de la España de esos años de crisis, no en el interior de un pabellón veneciano. Solo en ese contexto resultaba creíble; resultaba real.

La prueba que corrobora esta hipótesis es la del supuesto contrario: construir una ruina en el pabellón resultaría “irreal”, habría sido interpretado como una falsificación (un bulo, un *fake*); cosa que no sucedería en el de 2012. En palabras de Iñaki Carnicero: “Corríamos el peligro de caer en la estética de lo pobre, de lo destruido, en algo quizá más banal. En un principio quisimos desnudar los muros para sacar a la luz el ladrillo, pero ahora, después de estos meses, creo que hubiese sido una equivocación, ¿no te parece?” A lo que contesta Carlos Quintás: “Hubiese sido un error, además de una ficción: los pantalones se tienen que desgastar por el uso, no hay que forzarlos para que parezcan usados”.



Fig. 10

El vacío en la bienal de 2016 adquiere un carácter simbólico de orden superior, puesto que entronca con una problemática que atañe a la universalidad, siendo capaz de transformar los significantes de la arquitectura y darles un significado nuevo. Así, los solares que contienen edificios a medio construir han dejado de verse como cosas “a medio hacer”, asociadas a un tiempo imperfectivo, de movimiento, propias de lo efímero de un carácter procesual, para asociarse al no-hacer, con la connotación peyorativa del estancamiento, propia de lo inmóvil, de aquello que no va a llegar a término.

El movimiento de la instalación (las estructuras metálicas se elevan lentamente) tiene en 2016 más que ver con el uso que con un recurso perceptivo, como sucedía en 2012. Tal

y como decía Iñaki Carnicero: “a través del movimiento, se trata de compensar la ausencia de recursos económicos, para conseguir una mayor versatilidad en el espacio, y también compatibilizar las actividades de la bienal que queremos realizar”¹³. Por supuesto, la obra no está exenta de movimiento, y las sombras cruzadas que rayan el suelo, estableciendo infinitas fugas según cambia la luz, hacia las imágenes, contribuyen a la transmisión de la idea, pero el vacío se explicita en otro medio: la imagen.

2.2. El vacío como propuesta de acción.

El vacío que muestra el Pabellón español es, en las imágenes de la parte central -siete series fotográficas (fig. 10)-, el de la denuncia de la situación de crisis; pero al continuar la visita se señala del surgimiento de otra mirada -cincuenta y cinco imágenes de propuestas de estudios de arquitectura (fig. 11 a fig. 20)-, de una nueva lectura del vacío que es capaz de superar el estatismo y devolverle su estatus, el de aquel otro rasgo inherente al concepto: la potencia. El vacío, la ausencia, puede ser signo de un presente inmóvil, donde nada hay, pero también puede ser el motor de arranque de un futuro donde todo puede haber. Las imágenes muestran una selección de proyectos que, como explican los comisarios, “invitan a la acción, son propuestas innovadoras”.

Esa “ausencia” de encargos de gran envergadura supone el surgimiento de una arquitectura llena de pequeñas intervenciones y el nacimiento de una mirada diferente hacia esas arquitecturas desnudas. La Bienal de Arquitectura de 2016 muestra la punta del iceberg de algo que estaba sucediendo, una nueva estética empujada por un cambio de actitud. Este será el punto de partida para la Bienal de Arquitectura de 2018.

¹³ Plataforma arquitectura (nd). Plataformaarquitectura [online] Avaliable from <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/788424/unfinished-de-espana-ganador-del-leon-de-oro-en-bienal-de-venecia-2016>> [8 de junio de 2016]



Fig. 11, fig. 12, fig. 13, fig. 14, fig. 15

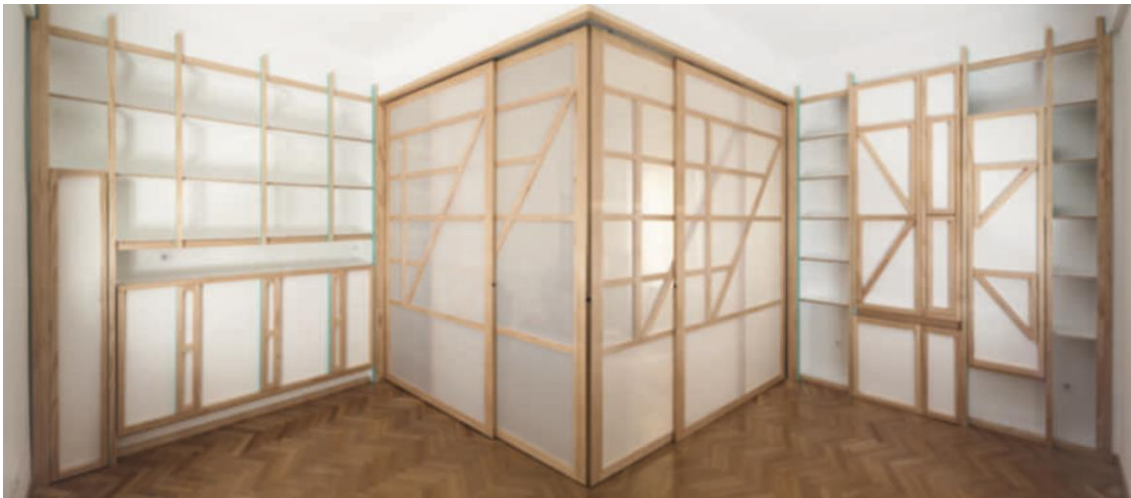


Fig. 16

Estos cambios sustanciales en la manera de entender y construir el vacío, separándolo notablemente de aquel de la época anterior, caracterizada por la profusión de obra nueva, permiten establecer una serie de rasgos definitorios que muestra la bienal y que se prolongarán en España en estos años y los siguientes:

1. Aparecen espacios intermedios en los vacíos urbanos; en esos solares y medianeras que quedaron a medio hacer se colocan construcciones de elementos ligeros, de carácter temporal que difuminan los límites, pues no hay una oposición rotunda a la forma de la construcción previa circundante, produciendo la sensación de estar fuera y dentro a la par (fig. 11).
2. Se busca la diafanidad en el interior; el vacío en su concepción más pura se mantiene inalterado en muchos casos, pues los nuevos usos, marcados por una época inestable donde nada permanece, llevan a espacios flexibles y polivalentes, donde la compartimentación se resuelve con el mismo mobiliario o con elementos móviles, que realmente no cambian la percepción espacial.
3. En relación con el punto anterior, se persigue la continuidad espacial, no exenta de discontinuidad estilística o decorativa; la unidad formal del edificio no es prioritaria, pero sí lo es el conseguir una fluidez espacial, sin importar que para ello hayan de incrustarse elementos de tránsito -pasos en vidrio y acero cortén (fig. 12)- o de enlace, contemporáneos, entre espacios, que contrastan deliberadamente con lo anterior. Esto también sucede en la relación con el exterior: el fuera y el dentro se confunden, al establecerse una continuidad con el pavimento y resto de materiales de la calle.
4. Así, persiguiendo la continuidad, prolifera lo fragmentario en cuanto a estilo, y no hay miedo a la fusión de épocas, pues ya no preocupa la pérdida de unidad formal (la nueva forma se define mediante un collage); y aparecen toda una serie de espacios compuestos, tales como los correspondientes a las estrategias de maclas, injertos, ampliaciones; incluso huyendo de la habitual separación en juntas y buscando el contacto total de unos materiales con otros de otra época. El juego con el concepto de vacío, en el límite de pertenencia a una forma u otra, dotan de gran riqueza espacial a esos vacíos. Así, se llega,

dentro de una ética de sencillez y economía de medios, a resolver casos complicados con soluciones inéditas (fig. 13). En general, se valora la singularidad de cada espacio, de cada nuevo vacío, ahora entendida como expresión propia de la diversidad (ya no como alarde de lo ostentoso -no hay una singularidad entre un millón sino múltiples singularidades-).

5. La cualidad matérica del vacío cambia; hay un giro en la estética, que nada tiene que ver, en un análisis profundo, con la “estética de lo pobre”, tal y como menciona Carnicero en su entrevista. Se valoran los materiales vistos, con signos de ruina o de lo inacabado, dejando los remates y revestimientos para lugares puntuales donde quiere focalizarse la atención. Contrastan los espacios de grietas y desconchados con el resto de los espacios -una fina línea azul de alicatado aparece en medio de un suelo lleno de humedades (fig. 11)-. Este aspecto es buscado; es síntoma de intención, no de dejadez. Hay una nueva concepción de la construcción, que tiene que ver con la sinceridad procesual, revelando mediante las huellas lo que allí aconteció en la consecución de cada espacio, sin importar que cada etapa quedara inacabada. Incluso se remarca lo inconcluso como muestra del fenómeno, y se prosigue con la etapa posterior (fig. 11-20).



Fig. 17



Fig. 18, fig. 19, fig. 20

7. Hay una mayor preocupación por la economía y la sostenibilidad, pero esta no está exenta de sofisticación. La situación del país no permite invertir en edificios de nueva planta, ni en materiales caros ni grandes modificaciones estructurales, por lo que la mayor parte de las obras de esta época son los llamados “re”: reformas, rehabilitaciones, remodelaciones. Sin embargo, el mayor nivel de conocimiento de la disciplina propio de los avances de la época no va en contradicción con la sostenibilidad, sino que pugna por contribuir a ello. De este modo, los materiales derruidos contrastan con nuevos materiales -materiales baratos y sostenibles, pero nuevos: compuestos, aleaciones, plásticos y telas de última generación etc.-; se eligen escrupulosamente los colores, porque se conocen y se precisan mejor las mezclas químicas; se generan nuevos sistemas constructivos que reutilizan lo preexistente, porque la capacidad de análisis, cálculo, dibujo y prueba de soluciones es mayor, etc.

Los estudios no han dejado de investigar durante todos estos años. Han reducido los gastos; han cerrado puertas, pero no han podido cerrar ni disminuir el nivel de pensamiento -incluso al no construir, se han volcado en él-, y han llegado a soluciones verdaderamente originales, como las que acabamos de comentar. Entre ellos tenemos el estudio en la calle Lacy de Sauquet Arquitectes (fig. 11); Factoría Cultural en Matadero, Madrid, de OSS y Ángel Borrego (fig. 12); la casa Luz de Arquitectura G (fig. 13); la casa 1014 de H. Arquitectes (fig. 14); el espacio de arte contemporáneo en el convento de la Madre de Dios, de Sol 89, María González y Juanjo López de la Cruz (fig. 15); Susaloon de Elii (fig. 16); la fábrica azucarera de San Isidro, de Domingo Santos (fig. 17); Atrio Relais Châteaux de Mansilla y Tuñón; el edificio perimetral y adecuación del entorno del Templo Romano de Diana, de José María Sánchez (fig. 18); dos viviendas en Oropesa, de Paredes y Pedrosa (fig. 19) y el espacio Barberí en Olot de RCR (fig. 20).

Podríamos mencionar algunos más, pero el cometido de este apartado es enumerar aquellos que enlazan directamente con la Bienal de Arquitectura de 2018.

3. EL VACÍO LATENTE DE LA BIENAL DE VENEZIA 2018

3.1. Estrategia de vacío.

Como se ha ido analizando, el tema del vacío está muy presente desde 2012 en las bienales de arquitectura de Venecia, adquiriendo nuevas lecturas en cada replanteamiento, pero es en 2018 cuando encuentra su forma más esencial, al eliminarse todos los restos de intervenciones que habían alterado el estado original. Casi todo el presupuesto se destinó a la recuperación espacial del pabellón original, transformado por Vaquero Palacios en 1952.



Fig. 21

Atxu Amánn, Andrés Cánovas, María Mallo, Nicolás Maruri y Gonzalo Pardo, comisarios de la exposición, quisieron realizar una mínima intervención que afectara solo epitelialmente, y que el espacio, el “lugar entre las formas” del que se hablaba en 2012, adquiriera su especificidad solo mediante la afección que proporcionaran unas imágenes impresas en sus muros. En 2012 se destina el presupuesto a tallar cuidadosamente las formas para tensar el espacio de la exposición; en 2016 todo se concentra en el contenido de unas imágenes (el referente -el contenido de las imágenes- está fuera de la exposición); y de nuevo en 2018 vuelve a hablarse de estos temas. Aunque el pabellón de 2018 se plantee como continuación del pabellón de 2016, conecta en muchos aspectos de su estrategia más con el de 2012. Atxu Amann y Andrés Cánovas hablan, por ejemplo, de crear una “sensación oclusiva y de compresión similar a la de la Villa napolitana de Boscoreale (ahora en el MoMa) o la Villa de los Misterios de Pompeya (fig. 23)” y de “mutar el tamaño solamente con la activación de las paredes”¹⁴, situaciones similares a las que en 2012 se conseguían con aquella cúpula que comprimía aquella sala, o con los espejos de

¹⁴ *Becoming_Bienales de arquitectura: Biennale Architettura 2018, La Biennale di Venezia: Pabellón español = Spanish Pavilion*. Dir. colección: Ministerio de Fomento/Fundación Arquia. Dir. edición: Atxu Amann . Traducción Ángela O'Driscoll. Madrid: Arquia, 2018. p. 12. Col: arquia/periódicos. ISBN: DL M-17486-2018

moirée que desfiguraban y ampliaban el espacio, alterando la percepción de la escala. Ambas intervenciones cualifican muy sutilmente la espacialidad del pabellón: en 2012 alterando las formas mediante la materia, en 2018 mediante imágenes.

El pabellón de 2018 fue más radical aún si cabe en su planteamiento, pues en su rechazo a “crear una escenografía espacial”, renunció a “cualquier tipo de artificialidad que modificara el espacio original”, jugándose todo a un único recurso. Si en 2016 importaba el contenido de la imagen; en 2018 este no iba a ser tan importante. Es decir, habría una segunda lectura, como también planteaban Carnicero y Quintás en 2012, que emergería al ir analizando uno a uno cada proyecto, pero esta no sería primaria sino secundaria. La imagen, al menos tal y como estaba planteado, quería conseguir una “atmósfera inmersiva y evocadora”, un “lugar forrado que sugiere y sugestiona”. Para ello, se expresaría con un lenguaje eminentemente arquitectónico, sin recurrir a la imagen en su segundo orden de significación (como significante de un significado lejano), sino utilizándola como parte de la arquitectura en sí misma. La arquitectura no sería soporte de una imagen, ni se encontraría “contenida” en una imagen como sucedía en 2016; sino que sería la imagen la que (aún siendo una imagen arquitectónica) se convertiría en materia de proyecto a disponer para configurar un espacio arquitectónico específico.

La primera acción realizada, la intervención consistente en restaurar el pabellón original, resultó impactante. La fotografía (fig. 21) hecha en ese instante tiene una grandísima potencia visual, y enlaza conceptualmente con las exposiciones referidas anteriormente, 2012-2016. Esta imagen del pabellón vacío, retirados todos los elementos expositivos, que aparecía cada primavera y cada otoño, y que iba acumulando los desarreglos propios del uso, no solía mostrarse al público. No es hasta 2018 cuando se muestra como parte del proceso para la bienal. El lema “becoming” aquí tiene todo el sentido del mundo: aquel pabellón podía llegar a ser cualquier cosa de la mano de aquellos que estaban por llegar.

3.2 De la atmósfera inmersiva al manifiesto

Como se ha dicho, la intención de Atxu Amán y Andrés Cánovas era la de crear “un espacio de percepción global, con una atmósfera inmersiva y evocadora”¹⁵, como sucedía en las paredes del Triclinio de la Emperatriz Livia de su Villa de Prima Porta (fig. 24). El término “atmósfera”, tal y como definen Peter Zumthor¹⁶, Juhani Pallasmaa o Steven Holl, se refiere a la percepción del espacio a través del cuerpo por medio de los sentidos,

¹⁵ *Becoming_Catálogo del Pabellón español Biennale Architettura 2018*. ¹⁶ *Mostra Internazionale di Architettura. Partecipazioni Nazionali*. Dir. colección: Ministerio de Fomento/Fundación Arquia. Dir. colección: Atxu Amann. Traducción Ángela O'Driscoll. Madrid: Arquia, 2018. Col. arquia/periódicos. ISBN: 9788409017485.

¹⁶ ZUMTHOR, Peter. *Atmosphären*. Basilea: Birkhäuser Verlag AG, 2006; 75 páginas. Versión española: *Atmósferas*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona: Ed. Gustavo Gili SL, 2006. 75 p. ISBN 978-8425221170

y está directamente relacionado con el campo de la fenomenología, cuyas raíces son también compartidas con las del pabellón de 2012 anteriormente comentado¹⁷. Por otro lado, la palabra “inmersivo” es propia de aquella instalación multimedia que reconstruye un paisaje panorámico de video en forma cilíndrica abarcando un campo visual de 360°. Involucra de manera directa al espectador, dado que este interactúa con la proyección, definiendo dos parámetros: encuadre y zoom.

En el primer sentido, la exposición de 2018 se aleja ligeramente del campo de la fenomenología por varios motivos que más adelante detallaremos. Esto se debe a que realmente no se había proyectado el vacío con la intención prioritaria de crear una atmósfera, a pesar de que uno de los objetivos, tal y como cuenta el catálogo, era que la intervención fuera como una “piel”, como un “tatuaje”, haciendo referencia directa al cuerpo.

Ateniéndonos a algunos de los nueve puntos que Peter Zumthor menciona cuando habla de atmósfera, y analizando la exposición, tenemos que: 1. Cuerpo de la arquitectura: no hay presencia material explícita. 2. Consonancia entre los materiales: (ídem). 3. El sonido del espacio: la materia no vibra, las ilustraciones tienen demasiada presencia. 4. Entre el sosiego y la seducción: no hay sorpresa; el empapelado no crea tensión y distensión al recorrer la exposición, resulta neutro. 5. La tensión entre interior y exterior: es creada por el propio pabellón original; no por la piel. 6. Grados de intimidad: (ídem). 7. Luz: tampoco el vacío configurado con esa piel de papel ha sido pensado para la luz; cada recodo del pabellón es exactamente igual que el siguiente -no le afecta su posición con respecto a la orientación o a la claraboya-, concluimos que, en efecto, había otros objetivos prioritarios.

¹⁷ JC Sancho y Sol Madridejos se entrevistaron personalmente con S Holl.

“Una conversación con Steven Holl/ Sol Madridejos, Juan Carlos Sancho, y Antón García Abril”. En: *Steven Holl Architects: 2008-20014. Conceptos y Melodías*. Madrid: El Croquis, 2014. N° 172. 357 p. ISBN 978-84-88386-80-9



Fig. 22 y fig. 23

En el segundo sentido, también dista de ser “inmersiva”. Parte de la información allí expuesta ha sido realizada mediante un entorno virtual, pero para acceder realmente a ella hemos de introducirnos en otro ámbito, apareciendo un segundo orden, más lejano aún que aquel de “Unfinished” y sus imágenes fotográficas: la aplicación virtual de becoming. Se emplean, efectivamente, herramientas transdisciplinares para la producción de esos paneles de papel, que incluyen formas nuevas de afectar a los sentidos, pero en ningún caso el uso es directo en la visita al pabellón. Ni siquiera podemos establecer conexiones con la realidad virtual, porque no hay virtualidad, sino solo su representación.

Si nos quedamos solo con la visita física, nos es difícil hablar de “inmersión”, porque en ningún caso uno tiene la sensación física de encontrarse en esos espacios que allí se enuncian. Los trabajos de los alumnos se disponen rodeando al espectador, pero no hay sensación de continuidad espacial, ni emanan de ellos rasgos que provoquen una respuesta física. El vacío no es dotado de una especificidad que llegue a transportarnos a otro lugar. Se habla de “traspasar los límites de los muros y conversar con otros mundos”, y cierto es que muchos de los proyectos, vistos con detalle, nos pueden llevar a ello, pero así expuestos lo que evocan no es un lugar “nunca escuchado” sino uno bien conocido por todos: una clase de proyectos.

El empapelado no le confiere al pabellón, tal y como diría Zumthor, una “presencia tal que conmueva una y otra vez”¹⁸. Resulta más “inmersivo” el Triclinio (fig. 24); muy probablemente para Livia, esposa del emperador Augusto, esas arquitecturas ficticias de los frescos resultarían mucho más virtuales (virtual como no-real), y dentro de ese otro mundo que desemboca aquello que ilustra lo que no es real, mucho más sorprendente o innovador que lo que significa para nosotros la impresión en papel de las infografías y demás documentos de unos proyectos académicos.

Toda esta ausencia, o desatención hacia los afectos¹⁹ de la que hablamos, tiene un motivo: no es esa la intención principal. En general, en la historia del arte, las pinturas que pueblan los muros de los diversos edificios, han oscilado entre el verismo, o priorizar un contenido simbólico -un significado-²⁰; no estando separadas radicalmente ambas opciones, sino entrelazadas. Así, resulta paradójico que en el catálogo y en el periódico se señalen épocas

¹⁸ ZUMTHOR, Peter. *Atmosphären*. Basilea: Birkhäuser Verlag AG, 2006; 75 páginas. Versión española: *Atmósferas*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona: Ed. Gustavo Gili SL, 2006. 75 p. ISBN 978-8425221170

¹⁹ El término “afecto” es una derivación del término “emoción”, haciendo hincapié en la interacción cuerpo-espacio, frente a aquel que se refiere a un proceso de la mente. En la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2012, en la exposición “Architecture and Affects”, de la arquitecta Fashid Moussavi, se puede apreciar este matiz. Queda perfectamente explicado en la introducción al capítulo dedicado a la transformación de la fachada por medio del espacio dinámico barroco, en: DONAIRE GARCÍA DE LA MORA, Jesús. *La transformación de la fachada en la arquitectura del siglo XX: evolución de los elementos arquitectónicos hacia el espacio único*. Tesis doctoral. Dir. Jesús María Aparicio. UPM, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2015.

²⁰ Aunque es amplio el tema de la expresión artística en el campo de la teoría del arte, aquí queremos hacer una pequeña referencia a la de Ernst H. Gombrich, un autor que aúna varias de las teorías existentes, tratando conceptos como el de “síntoma”, “señal” o “símbolo”, aplicándolos a la época clásica, renacentista y romántica. GOMBRICH, Ernst H. “Cuatro teorías sobre la expresión artística”. En: *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, Nº. 7, 2002, p. 11-18. ISSN 1133-6137, ISSN-e 2254-6103.

históricas que destacan por su verismo, por su deseo de imitación de la realidad, frente a otras que pretenden transmitir una idea (la iconografía de la pintura de las iglesias románicas, por ejemplo). Este segundo caso es el que parece ser aquí prioritario: los proyectos impresos en las paredes funcionan como signos de otra cosa, casi como iconos.



Fig. 24



Fig. 25

3.3. El manifiesto: la declaración de un vacío.

El *Open Call* de becoming rezaba así: “A fin de obtener los contenidos del pabellón español de la 16 Bienal de Arquitectura de Venecia, becoming invita a los estudiantes e investigadores a participar con acciones, discursos o producciones incluidas dentro del marco conceptual del manifiesto, que hayan sido realizadas en entornos del aprendizaje de la arquitectura, dentro y fuera de la Academia, entre 2012 y 2017”.

El término manifiesto cobra su máximo interés con las vanguardias. Estrictamente, es una expresión reivindicativa que simboliza la voluntad de una corriente artística o grupo artístico, y yendo a una definición más profunda, podemos decir que es aquello que marca un hito en el proceso imperceptible de transformación de las ideas y de las mentalidades²¹.

En este sentido, la Bienal de 2018 funcionaría como un manifiesto múltiple que usa un único soporte. Aunque hable de lo transdisciplinar, al final, como hemos explicado en un párrafo anterior, se han simplificado, sintetizado e incluso obviado los recursos materiales para focalizarse en aquel que expresaba mejor aquello que se reivindicaba: el recurso icónico. Cada trabajo allí es una imagen con un contenido gráfico muy explícito. No es una atmósfera lo que se pretende conseguir; ni tampoco enarbolar un nuevo estilo o movimiento de arquitectura; lo que hace es transmitir de manera muy directa algunas de las preocupaciones (o modos de ver) de los arquitectos, desde la docencia.

Más allá de la individualidad de cada trabajo, (cada uno puede funcionar como manifiesto en sí mismo), hay una intencionalidad general, que coloca a esta exposición en la posición de verdadero manifiesto, aquel que podría marcar un hito o comienzo de otra cosa, y que podemos ligar con el concepto de “vacío”.

3.4. Vacío y movimiento: doble vacío.

El “vacío” es siempre una “ausencia de otra cosa”, una carencia que se produce cíclicamente en el arte y en la cultura, y que provoca, por necesidad, lo nuevo²². El vacío se

²¹ Tal y como afirma Iria Sobrino, especialista en el campo: (...) “el número 39 de la revista *Littérature* supuso el paso de una visión excesivamente reduccionista del fenómeno, que sólo admitía la existencia de manifiestos escritos, ya fuesen artísticos (los manifiestos de las vanguardias históricas europeas) o políticos (fundamentalmente, el Manifiesto comunista), a una concepción mucho más extensa del mismo, que incide en el hecho de que la función manifiesto puede ser desempeñada por los lenguajes más diversos y adoptar los más variados soportes. En efecto, los números 39 y 40 de la revista *Littérature* (1980) incluyen artículos en los que se exploran los diferentes lenguajes que pueden dar vida a un manifiesto: aparte de los manifiestos debidos a las vanguardias históricas, se contemplan múltiples variedades de manifiesto, que tienen como lenguaje la pintura (cfr. Gabriel Bauret), el cine (cfr. Maurice Mourier), la música (cfr. Francis Vanoye), la literatura engagée (cfr. Geneviève Idt), el texto teórico-literario (cfr. Marie-Louise Terray, Danielle Deltel) o teórico-musical (cfr. Françoise Escal), el poema en prosa (cfr. Daniel Delas), etc.
SOBRINO FREIRE, Iria. “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”. 2001. En: José Luis Gómez-Martínez, “Proyecto Ensayo Hispánico” [En línea] <<https://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>> (última consulta: 2 de junio de 2019)

²² Tal y como dice Boris Groys, “la producción de lo nuevo es la exigencia a la que todo el mundo debe someterse para encontrar en la cultura el reconocimiento al que aspira: en caso contrario, no tiene ningún sentido ocuparse de los asuntos de la cultura (...) lo nuevo es insoslayable, inevitable, irrenunciable. No hay ningún camino que nos saque de lo nuevo, porque, si lo hubiera, sería un camino nuevo. No hay posibilidad alguna de romper las reglas de lo nuevo, porque esa ruptura es precisamente lo que esas reglas exigen. Y en este sentido, la exigencia de innovación es, si se quiere, la única realidad que resulta expresada en la cultura.”

produce cuando hay un desplazamiento de algo que no estaba a algo que está (si no, no sería nuevo) y no tiene necesariamente que estar relacionado con la reinterpretación directa de parámetros anteriores. Se produjo durante las Vanguardias, en el Salón de Otoño, cuando mostraron una percepción instantánea de la realidad que faltaba por definir, a la cual no llegaban las técnicas anteriores, llamada impresionismo; un poco más adelante, cuando la máquina se adueñó de la velocidad y surgió un sentimiento por el movimiento que las pinturas anteriores no podían expresar, llamado futurismo; o cuando André Breton²³ habló de otros mundos, “llenando” la realidad con esa otra realidad ausente, que nunca se había mencionado, la de la parte no-consciente: el surrealismo. En todos estos casos, un manifiesto, bien fuera escrito, o bien fuera en forma de obra artística, se encargó de hacer de detonante para “llenar” esa nueva ausencia.

El pabellón de España en 2018 no ganó el León de Oro y fue susceptible de algunas críticas. Pero el rechazo no tiene por qué ser síntoma de fracaso artístico sino todo lo contrario. La ausencia llama a la presencia, y en este proceso siempre aparece algo que “no encaja”, que causa conflictos con lo preexistente. En este caso, lo desencajado es, paradójicamente, la propia academia, dándole la vuelta a la tortilla de lo que estábamos acostumbrados a ver en el hecho artístico, pues solía ser, al menos en lo que atañe a la historia del arte, y en especial refiriéndonos a la época de las Vanguardias, la academia la que llenaba los salones del arte institucional.

La presencia de la arquitectura de la docencia en la bienal replantea de nuevo las bases de la disciplina arquitectónica. Si un urinario²⁴ colocado en una sala de exposición provocó en 1910 el rechazo más absoluto de la academia, dando un giro en la historia del

En: GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de economía cultural*. Trad. Manuel Fontán del Junco. Barcelona: Pre-textos, 2005. 252 págs. ISBN: 84-8191-648-X

²³ André Breton, en su manifiesto, habla de la libertad, de la imaginación, y de la locura como vehículo de lo que puede “llegar a ser”: “Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser (...) Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en méritos de un reducido número de actos reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (y la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta le induce quebrantar ciertas reglas, reglas cuya trasgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de los locos dan muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella (...) Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos. No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación”.

²⁴ En 1917, Marcel Duchamp, en Nueva York, para la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes inscribió, con el seudónimo de R. Mutt, la obra *Fuente* (un urinario pintado y colocado en posición horizontal), que causó escándalo, fue rechazada y acabó exhibiéndose en la galería 291 de Stieglitz. Este *ready-made*, así denominado por Duchamp, tuvo una extraordinaria importancia en el posterior desenvolvimiento del arte de las vanguardias. Octavio Paz, en *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, explica su teoría artística: “Duchamp abandonó la pintura propiamente dicha cuando tenía apenas veinticinco años. Ciertamente, siguió ‘pintando’ por otros diez años pero todo lo que hizo a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la ‘pintura-pintura’ por la ‘pintura-idea’. Esta negación de la pintura que él llama olfativa (por su olor a terebentina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio (el gran retardo), los *ready-made*, algunos gestos y un largo silencio. [...] Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente...”

En: PAZ, Octavio. *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza forma, 2008. 208 p. ISBN 9788420670812

arte, e hizo que cualquier objeto corriente pudiera ser arte, llevando el arte a la vida, quizás estemos ante un caso similar (salvando las distancias).

No es un “objeto nuevo” (los ejercicios de los alumnos no nos sorprenden; todos los días vemos proyectos hechos desde lo virtual) lo que produce el cambio, sino el propio desplazamiento; esto es, el hecho de colocar un objeto en un lugar en el que no solía estar: los proyectos académicos en los pabellones de exposición de arquitectura. Es decir, presentan lo que aún no ha llegado a ser como algo que ya es: los ejercicios de clase como arquitectura en sí (fig. 26).



Fig. 26

3.5. Dos vacíos: “lo que aún no ha sido” y “lo que no pudo ser”.

Los autores de esta exposición oscilan entre varias edades de *millennials*²⁵; como se puede observar al analizar el carácter de sus producciones académicas, aquí consideradas obras: PFC, TFG, TFM, tesis, y otros discursos, acciones y producciones, de investigación. Es decir, que se entremezclan los “mundos” de aquellos que acaban de llegar a la arquitectura, para los que el mayor grado de realidad ha sido un ejercicio de clase, con los “mundos” de aquellos que la acabaron hace tiempo, pero no la pudieron hacer real debido a la situación que vivía el país. En el primer caso, son obras que tienen la utopía propia de lo ingenuo; en otro caso, son muestra de un deseo no-realizado, y se conectaría directamente con la bienal pasada, la de Unfinished.

²⁵ También llamada “generación Y”. Son los nacidos entre los primeros años de la década de 1980 y principios de la de 2000. La generación ha estado generalmente marcada por un mayor uso y familiaridad con las comunicaciones, los medios de comunicación y las tecnologías digitales.

Tenemos, pues, dos vacíos: el de “lo que va a ser”, y el de “lo que no pudo ser”. Las primeras son una proyección a futuro, el vacío esperanzado de lo que está por llegar; las segundas, en muchos casos, son casi arquitectura en sí, hecha de otro lenguaje, un sustituto de un ladrillo que no se podía poner. Durante los años de crisis, la investigación, más que un complemento teórico a la obra práctica, como venía sucediendo, fue en algunos casos un reducto donde experimentar la arquitectura mediante otros lenguajes. El carácter transdisciplinar de esas producciones de investigación, y el afán por llevarse toda la actividad de una manera más práctica -no tan teórica, como venía sucediendo-, tiene relación directa con ese vacío en la construcción que estaba viviendo el país.

La Bienal de Venecia de 2018 pone en el punto de mira una problemática que ya existía, la del vacío de la investigación “en arquitectura”. Si bien en las escuelas de bellas artes, la investigación “en arte” ha sido objeto de múltiples debates en la última década²⁶; en la rama de arquitectura ha sido necesario el vacío en el ámbito práctico profesional para que se prestara atención a su importancia. Una vez patente el vacío en la construcción, resurge la idea del “hacer” en la academia, pues una parte fundamental del pensamiento arquitectónico surge en la acción de proyectar y construir. La ausencia era ese “hacer pensando”.

3.6. La Bienal de Arquitectura de Venecia desde 2018. El vacío latente.

Se ha producido un doble desplazamiento:

De un lado, los alumnos han llegado a las exposiciones de arquitectura, con unos proyectos utópicos, concebidos para ser solamente proyectos. Su realización es esa, el papel. La ausencia en la bienal son los arquitectos con obra acabada, hecha de materia real. Unos proyectos realizados.

De otro lado, los investigadores más recientes han llegado a las exposiciones de arquitectura con unas teorías de naturaleza diversa, que parecen proyectos. La ausencia en la academia comienzan a ser las clásicas teorías escritas, basadas en análisis de lo preexistente y sus argumentos de autoridad, sin la intención propositiva propia de un arquitecto.

Los límites entre conceptos se han disuelto y nos parece que está todo desencajado. Es lógico. Las formas del arte en el presente llaman a un vacío que pertenece al futuro. Si el manifiesto se quedará en papel o si será detonante de algo más, lo desconocemos. Superada la crisis, solo queda simplemente mencionar este último vacío, el que está por venir: el vacío latente.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO GARCÍA, Eusebio. *San Carlino. La máquina geométrica de Borromini*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003. ISBN: 9788484482437

²⁶ BLASCO, Selina. *Investigación artística y universidad: materiales para su debate*. Siete ensayos alrededor del binomio creación / investigación en el contexto de la enseñanza de Bellas Artes. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013. 132 p. ISBN 9788493932794

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966.

Becoming_Pabellón español. Biennale Architettura 2018. 16 Mostra Internazionale di Architettura. Partecipazioni Nazionali. Dir. colección: Ministerio de Fomento/Fundación Arquia. Dir. edición: Atxu Amann. Traducción Ángela O'Driscoll. Madrid: Arquia, 2018. Col. arquia/bienales, exposiciones, catálogos y premios. 189 p. ISBN: 9788409017485.

Becoming (2016) Becoming [online] Available from <<http://www.b-e-c-o-m-i-n-g.com>>

Becoming_Bienales de arquitectura: Biennale Architettura 2018, La Biennale di Venezia: Pabellón español = Spanish Pavilion. Dir. colección: Ministerio de Fomento/Fundación Arquia. Dir. edición: Atxu Amann. Traducción Ángela O'Driscoll. Madrid: Arquia, 2018. p. 12. Col: arquia/periódicos. ISBN: DL M-17486-2018

La biennale di Venezia (nd) La biennale di Venezia [online] Available from <<https://www.labiennale.org/en/architecture/2020>>

BLASCO, Selina. *Investigación artística y universidad: materiales para su debate*. Siete ensayos alrededor del binomio creación / investigación en el contexto de la enseñanza de Bellas Artes. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013. 132 p. ISBN 9788493932794

BRETÓN, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2009. Col. Visor Literario. 224 p. ISBN 978-84-7522-976-8

DONAIRE GARCÍA DE LA MORA, Jesús. *La transformación de la fachada en la arquitectura del siglo XX : evolución de los elementos arquitectónicos hacia el espacio único*. Tesis doctoral. Dir. Jesús María Aparicio. UPM, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2015.

ESTEBAN MALUENDA, Inma y ENCABO SEGUÍ, Enrique. "05.22.12". En *Catálogo SPAINLAB Spanish Pavillion. 13th International Architecture Exhibition*. La biennale di Venezia, 2012. Gobierno de España. Ministerio de Fomento. Curators: Antón García-abril y Débora Mesa (Ensamble Estudio). Madrid: Arquia, 2012. p. 114-119.

A. GROUT, Donald y V. PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*, 2. Versión de León Mamés. Revisión y ampliación de Blanca García Morales. 3ª edición. Madrid: Ed. Alianza, 2001.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. 12ª edición. Madrid: Alianza, 2002. 569 p. Arte y Música. ISBN: 84-206-81881

FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Versión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, 2004. 206 p. Alianza Música nº 85. ISBN: 978-84-206-4327-4

GOMBRICH, Ernst H. “Cuatro teorías sobre la expresión artística”. En: EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica, Nº. 7, 2002, p. 11-18. ISSN 1133-6137, ISSN-e 2254-6103.

GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de economía cultural*. Trad. Manuel Fontán del Junco. Barcelona: Pre-textos, 2005. 252 págs. ISBN: 84-8191-648-X

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética: estética romántica y el arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 247 p. ISBN 9788478007523

HOLL, Steven. *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1989, 140 páginas. San Francisco/Tokio: William Stout Publishers/a+u Publishing, 1994. Versión española: *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2018; traducción de Moisés Puente. ISBN 9788425231766

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “Untitled”. En *Catálogo SPAINLAB Spanish Pavillion. 13th International Architecture Exhibition*. La biennale di Venezia, 2012. Gobierno de España. Ministerio de Fomento. Curators: Antón García-abril y Débora Mesa (Ensamble Estudio). Madrid: Arquia, 2012. p. 105-113.

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “La paradoja del vacío”. En *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, no. 1993.06.

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. “Conferencia Magistral de los arquitectos J. Carlos Sancho y Sol Madridejos”. En: *Encuentros de Arquitectura AE. Auditorio de la Sociedad Central de Arquitectos*, Buenos Aires: SCA sept., 2007.

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. *Museo de Arte Contemporáneo de Alicante*. UE: S-M.A.O., 2010. 103 p. ISBN: 978-84-614-0131-4

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. *Suite en 3 movimientos*. Madrid: Rueda, 2001. 142 p. ISBN: 84-7207-27-3

MADRIDEJOS, Sol y SANCHO, Juan Carlos. *Sancho-Madridejos Collection*. UE: SMA-O, 2014. 163 p. ISBN: 978-84-616-8757-2

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 1997. Traducción de Gloria Bohigas, 480 p. ISBN 9788483070260

Plataforma arquitectura (nd). Plataformaarquitectura [online] Available from <<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/788424/unfinished-de-espana-ganador-del-leon-de-oro-en-bienal-de-venecia-2016>> [8 de junio de 2016]

PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley Academy, 2006; 127 páginas. Versión española: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2006, 2014; 31 páginas; traducción de Moisés Puente y Carles Muro. ISBN 9788425221354

SANCHO OSINAGA, Juan Carlos. *El sentido cubista de le Corbusier*. Madrid: Munilla-Lería, 2000. 171 p. ISBN: 84-89150-130-8

Spainlab_ Spanish Pavillion. 13th International Architecture Exhibition. La Biennale di Venezia, 2012. Autor: VVAA. Trad.: Beth Gelb, Lucinda Morrissey, Victor Orive, Robin White. Dir. colección: Ministerio de Fomento/Fundación Arquia. Dir. edición: Inma E. Maluenda y Enrique Encabo (Q! estudio). Madrid: Arquia, 2012. Col. arquia/bienales, exposiciones, catálogos y premios. 181 p. ISBN: 9788469543658.

Steven Holl Architects: 2008-20014. Conceptos y Melodías. El Croquis. Madrid: El Croquis, 2014. Nº 172. 357 p. ISBN 978-84-88386-80-9

Unfinished_ Pabellón español. Biennale Architettura 2016. 15 Mostra Internazionale di Architettura. Partecipazioni Nazionali. Dir. colección: Ministerio de Fomento. Dir. edición: Iñaki Carnicero y Carlos Quintás. Trad. Kathy Lindstrom. Madrid: Arquia, 2016. Col. arquia/bienales, exposiciones, catálogos y premios. 168 p. ISBN: 9788460870883

Unfinished_ Pabellón español. Biennale Architettura 2016. 15 Mostra Internazionale di Architettura. Partecipazioni Nazionali. Dir. colección: Ministerio de Fomento/Fundación Arquia. Dir. edición: Iñaki Carnicero y Carlos Quintás. Trad. Kathy Lindstrom Madrid: Arquia, 2016. Col. arquia/periódicos. 48 p. ISBN: DL B 12268-2016

Unfinished (2016) Unfinished [online] Available from <<http://unfinished.es>>

ZUMTHOR, Peter. *Atmosphären*. Basilea: Birkhäuser Verlag AG, 2006; 75 páginas. Versión española: *Atmósferas*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona: Ed. Gustavo Gili SL, 2006. 75 p. ISBN 978-8425221170

5. BIO

Mariana Cantero García-Moncó. Arquitecta por la ETSAM, UPM, historiadora del arte por la USAL y profesional de la música por el CPMS. Su TFM, realizada en el Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados, fue seleccionada para ser expuesta en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia, 2018. Mariana siente gran inquietud por la creación artística, que desarrolla en varias ramas, y que forma parte de su investigación en arquitectura. Prueba de ello es su tesina, que conllevó un cortometraje; las instalaciones realizadas en la Cárcel de Segovia Centro de Creación, “Ubicuidad” (2014) y “Halidrya” (2016), tras ganar dos de sus convocatorias, o incluso el primer premio en el Concurso Internacional de cuentos ilustrados del Ayuntamiento de Badajoz. En lo profesional, ha colaborado con arquitectos como Candeiras, Sancho y Madrideo y Tuñón Arquitectos. Actualmente compatibiliza su actividad profesional con la académica -da clases como asistente de Proyectos en la ETSAM y realiza su tesis doctoral en esa misma universidad-.

Mariana Cantero García-Moncó. Architect by E.T.S.A. in Madrid, Art Historian from Salamanca University and professional musician from the Professional Conservatory of Music of Salamanca. Assistant professor at the Department of Architectural Projects since 2012, she is doing her doctoral thesis in Advanced Architectural Projects. She has worked with Candeiras, Sancho y Madrideo and Tuñón Architects. Awarded projects: “Ubicuidad” (2014) and “Halidrya” (2016) in the Galerías competition, built in Segovia Jail Creation Center and first prize in the International Competition of Illustrated Tales of Badajoz, with the work: “Rayas, aquel que quiso viajar y no pasó del felpudo”(2014).

<https://orcid.org/0000-0002-2035-6237>